

Don Juan es doña Juana: la mujer y la fluidez de género como estandartes de la esencia donjuanesca

Esther Andrés Montecatini
University of Oklahoma
esther.andres.montecatini-1@ou.edu

Palabras clave:

Don Juan. Cine. Género. Feminismo. Brigitte Bardot.

Resumen:

En su adaptación fílmica de 1973, *Don Juan, o si don Juan fuese una mujer*, Roger Vadim muestra lo que, partiendo del modelo original de *El burlador de Sevilla*, resulta ser la evolución inevitable del mito del don Juan: una mujer. Se abordará la atracción que muestran las mujeres de la obra de Tirso de Molina por alguien con características femeninas y los hombres de la película de Vadim por alguien que, como veremos, también juega con la ambigüedad de género. Revisando teorías como la relativa a la performatividad, de Judith Butler, se verá que es esta dualidad el aspecto que otorga más poder, rebeldía y magnetismo al don Juan, tanto de forma latente en el siglo XVII como de forma patente en el filme de Vadim del siglo XX, al don Juan convertirse en el burlador del statu quo ideal: una mujer.

Don Juan is doña Juana: women and gender fluidity as standard bearers of the don Juan essence

Keywords:

Don Juan. Film. Gender. Women's studies. Brigitte Bardot.

Abstract:

In his 1973 film adaptation, *Don Juan, or if don Juan were a woman*, Roger Vadim shows what, taking the original model of *El burlador de Sevilla*, turns out to be the inevitable evolution of the don Juan figure: a woman. In this study we will deal with the attraction felt by women towards a man with traditionally feminine characteristics in Tirso de Molina's play, as well as with the attraction felt by men in Vadim's film towards someone who, as we will see, also navigates gender ambiguity. Reviewing theories such as Judith Butler's performativity, it will be seen that it is in fact this ambiguous gender quality what makes don Juan such a powerful, rebellious and magnetic figure (implicitly in the 17th century and explicitly in the 20th century in Vadim's film). Don Juan, therefore, becomes the perfect statu quo 'burlador': a woman.

El mito donjuanesco del seductor empedernido que lleva a la perdición a innumerables mujeres es un tropo común del que se tiene constancia en la literatura desde hace siglos. Sin embargo, desde la aparición de la figura de don Juan en el siglo XVII, como personaje principal de *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina, se ha discutido mucho acerca de esta, ya que es la interpretación del mito que lo ha consolidado como tal. A lo largo de los siglos, don Juan ha sido reescrito y reinterpretado de numerosas maneras. En sus múltiples versiones, hemos visto cómo ha ido evolucionando el eterno mito del seductor incansable, siendo representado como vil y sin escrúpulos por unos y de manera más sentimental por otros. Muchos autores han apuntado a una feminización de don Juan a lo largo de los años, con don Juanes que genuinamente desean a las mujeres que conquistan. Se ha argüido que esto denota una evolución social de la posición de la mujer mediterránea en la sociedad, y que este viraje del don Juan original más malvado, cuyo único interés yace en burlarse del statu quo, hacia un don Juan más romántico es síntoma del cambio del poder de la mujer [Javorek, 2005: 185]. No obstante, resulta muy interesante analizar el estilo de seducción del don Juan original de Tirso de Molina. Lejos de tratarse de un modelo de perfecta virilidad, encontramos un personaje cuyas acciones pueden ser tildadas de masculinas y femeninas al mismo tiempo [Rhodes, 2002: 267].

Siguiendo esta línea de investigación, entre las numerosas interpretaciones del mito, me gustaría destacar la de 1973 del cineasta francés Roger Vadim. En su película, *Don Juan, ou si don Juan était une femme* (*Don Juan, o si don Juan fuese una mujer*) Vadim muestra lo que, partiendo del modelo original de *El burlador de Sevilla*, resulta ser la evolución total e inevitable del mito: una mujer. Vamos a ver cómo los elementos típicamente femeninos, aparentemente latentes que muestra el don Juan original, se hacen patentes en la versión de Vadim, conservando la frialdad y el mero interés por la conquista más que por el conquistado. Además, conviene adentrarse en esta aparente atracción que muestran las



mujeres de la obra de Tirso de Molina por alguien con características femeninas y los hombres de la película de Vadim por alguien que, como veremos, también juega con la dualidad de género. Así, se verá cómo estos juegos de género adelantan las teorías acerca del mismo propuestas por estudiosos del siglo XX como Judith Butler [1990: 128], quien defiende que el género es una construcción cultural, una *performance* aprendida, y no algo inherente al ser. Tomaremos este concepto de performatividad del género frente a las ideas heteronormativas patriarcales y exploraremos un mecanismo literario, el desarrollo de los *dramatis personae*, que permitieron que la figura de don Juan, en particular el de Tirso de Molina y la doña Juana de Roger Vadim, introdujeran nociones novedosas sobre la naturaleza de la mujer y del hombre. Veremos que es esta fluidez de género el aspecto que otorga más poder al don Juan tanto en el siglo XVII como en la adaptación del filme de Vadim en el siglo XX, expuesto de manera patente al don Juan ser, en efecto, una mujer.

Así pues, debemos establecer qué comportamiento se considera típicamente femenino y qué masculino en la época del don Juan original. Juan Huarte de San Juan [1846: xl] escribe en su *Examen de ingenios para las ciencias* (1575) que la mujer «no es capaz de mucho ingenio ni de mucha sabiduría» y que el demonio «no osó tentar al varón debido a su mucha sabiduría». Por ende, se ve que la mujer y el hombre se presentan como dos conceptos contrarios. De igual manera, en su *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), Sebastián de Covarrubias [1977: 767] describe a la mujer como un ser «inestable, superficial y un artífice del engaño». Podemos deducir pues, que siendo siempre el hombre binomio opuesto de la mujer, este sería estable, profundo y leal. Julián Olivares [2010: 20-21] apunta que tradicionalmente la noción de «inferioridad» de la mujer se ha basado en teorías filosóficas, teológicas y pseudocientíficas que han contrastado las ideas de varón y hembra, valorándolas asimétricamente de la misma manera en la que Huarte y Covarrubias exponen o que Butler apunta más adelante en el siglo XX cuando se refiere a un sistema de género



«binario». Así pues, Olivares dice que «hombre» y «mujer» se contrastan tradicionalmente como: «Lo intelectual/lo corporal, lo activo/lo pasivo, lo racional/lo irracional, la razón/la emoción, la templanza/la lujuria, el juicio/la clemencia, el orden/el desorden. Siguiendo la dualidad forma/materia, el hombre se identifica con la mente, la mujer con el cuerpo» [2010: 21]. Es conveniente también ver algunos ejemplos de personajes femeninos del Siglo de Oro que ilustran qué se considera femenino y qué masculino. En la obra *El gran teatro del mundo* de Pedro Calderón de la Barca encontramos a figuras alegóricas como la Hermosura, que representa a las damas. En ella se establece claramente que «Yo, para eso, Hermosura: / a ver y a ser vista voy» (vv. 723-724) es decir, que se esperaba de una dama que fuese alguien pasivo, conforme con el sistema de dominancia patriarcal. En la obra *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca vemos a un personaje femenino radicalmente opuesto. Encontramos a la dama Rosaura, hija bastarda de Clotaldo, que, al haber sido deshonrada por Astolfo, desea recuperar su honor a toda costa. Para ello, acude al reino de Polonia disfrazada de hombre. Una vez allí, se alía con Segismundo y clama:

ROSAURA	Mujer vengo a que me valgas en mi agravio mi congoja, y varón vengo a valerte con mi acero y mi persona (vv. 2910-2913)
---------	---

Esta actitud activa y asertiva, empeñada en enmendar su honor con o sin ayuda de nadie son elementos que la convierten en una mujer varonil. Así pues, vemos más claramente qué elementos son considerados inherentes a la mujer y cuáles al hombre. Según Elizabeth Rhodes [2002: 270] existe una oposición entre la mujer varonil, que obtiene algo que desea de la sociedad, y la mujer esquiva, que trata de zafarse de la economía sexual dominante y, por ello, acaba violada o casada contra su voluntad. Se puede deducir, por tanto, el carácter superior que se le otorga a lo masculino sobre lo femenino. Ahora bien, ¿distan mucho estas ideas tradicionales con las que



encontramos entrado el siglo XX, momento de la reinterpretación donjuanesca de Vadim? En 1990 Judith Butler publicó su libro *Gender Trouble, Feminism and the Subversion of Identity* en el que nos enfrenta a la cuestión de qué es un hombre y qué es una mujer. El género y el sexo son contruidos y actuados ya que arguye que el sexo no existía antes del discurso y las normas culturales. Por ello, la creencia de que sí que existe está arraigada en esta construcción cultural. Durante el siglo XX, el concepto del género, e incluso del sexo, como una construcción cultural ya había sido explorada por diversos estudiosos. Simone de Beauvoir [1973: 301] afirmó en *The Second Sex* que «one is not born a woman, but, rather, becomes one». La noción de que uno no es un género dado al momento de nacer, sino que ha de «convertirse» en él, transmite la idea del género como acción, como algo que se ha de construir. Asimismo, Monique Wittig [1981:48] arguye también que «one is not born a woman» en su ensayo del mismo título. Para Wittig, tanto el género como el sexo son construcciones puramente políticas que responden a satisfacer las necesidades económicas de la heterosexualidad. Las categorías binarias de género y sexo están internalizadas, pero no son naturales sino creadas. La premisa que Butler expone al final del siglo XX habiendo considerado a estudiosas como las anteriormente mencionadas, entre otras, es que el género se actúa, es una acción, y no una condición, en la que el género resulta de repetir ciertos rituales que se convierten en norma. Esto nos lleva a internalizar esta construcción, lo cual nos conduce a creer que es una verdad natural interna.

La oposición binaria de hombre/mujer ha servido entre otras cosas para justificar la opresión y subordinación de un grupo, el de las mujeres, en beneficio del otro, el de los hombres. Por ello, la reivindicación patente que comenzó a finales del siglo XX, así como la representación de don Juan de Tirso de Molina a través de características ambiguas de mediados del siglo XVII, arrojan luz sobre esta desigualdad, mostrando que los estereotipos de género no son más que una mascarada, un disfraz impuesto por la sociedad



patriarcal¹. Por consiguiente, la evolución de don Juan en doña Juana con la llegada del filme de Vadim, muestra que, al ser el objetivo principal de don Juan el hecho de burlar, no hay mayor burla al statu quo, no hay don Juan más ideal, que una doña Juana.

El don Juan de *El burlador* muestra elementos tanto masculinos (ingenio a la hora de engañar o valentía al acudir a la cita con el fantasma de don Gonzalo de Ulloa) como femeninos (inestabilidad, por ser tan cambiante, o engaño). Alfredo Rodríguez López-Vázquez [1995:57] afirma en su edición del clásico de Tirso de Molina que este tipo de comportamiento es reflejo de toda una clase de hidalgos de buena familia, ya que, al sentirse protegidos por su estatus, hacen caso omiso de las reglas morales de la sociedad. Vemos cómo el don Juan de Molina seduce a varias mujeres en la obra haciendo uso del engaño: «yo vuestro esclavo seré, / esta es mi mano y mi fe» (vv. 947-948). Miente y manipula, característica asignada a lo femenino. El problema, es que lejos de retornar a lo normativo de su género, como hace Rosaura en *La vida es sueño*, descubriendo su verdadera condición de mujer al resto, don Juan toma la mano del fantasma de don Gonzalo. Esta acción es sumamente significativa puesto que simboliza el casamiento. Don Gonzalo pide la mano de don Juan de la misma manera en que don Juan la ha pedido anteriormente a tantas damas. Don Juan, por tanto, se convierte en mujer, por lo cual es condenado [Rhodes, 2002: 270].

Así pues, vamos a ver que el patrón de comportamiento que presenta don Juan en *El Burlador* da paso a otros que poco a poco van incorporando más elementos femeninos que comienzan a ser vistos de manera más positiva. Javorek menciona en su artículo «The Development and Increasing Feminization of the Don Juan Myth in the Mediterranean» tres de las más

¹ Acts, gestures, and desire produce the effect of an internal core or substance, but produce this on the surface of the body, through the play of signifying absences that suggest, but never reveal, the organizing principle of identity as a cause. Such acts, gestures, enactments, generally construed, are performative in the sense that the essence or identity that they otherwise purport to express are fabrications manufactured and sustained through corporeal signs and other discursive means. [Butler 1990:185]



importantes adaptaciones. En primer lugar, encontramos al *Don Juan* de Molière, descrito como capaz de tener sentimientos de honor, amistad y ternura [2005: 189], así como continente de personajes femeninos que no sienten una extrema vergüenza al haber sido seducidas, sino que adoptan el estilo de vida donjuanesco [2005: 192]. Después, encontramos mencionado como uno de los más relevantes a *Don Giovanni* de Lorenzo Da Ponte. De él, destaca que ya no suponía una amenaza real al statu quo, por lo que sus conquistas eran un juego más que un desafío. Es más, se contentaba con la búsqueda romántica sin necesidad de poseer físicamente a la mujer [2005: 193]. Por último, tenemos a una figura donjuanesca real, la de Casanova. De él destaca que, al contrario del don Juan original, Casanova sufría por el amor de las mujeres que cortejaba [2005: 194]. Además de estas representaciones, encontramos a algunas doñas Juanas en el Siglo de Oro, como la del *Don Gil* de Tirso (comentada ya por Laura Dolfi en «El Burlador burlado. Don Juan en el teatro de Tirso de Molina» y después por Rosa Navarro en «Don Gil de las calzas verdes a la luz de Cervantes») o la del personaje de Fenisa en *La traición en la amistad* de María de Zayas. Fenisa es una dama cuya única preocupación es seducir a hombres, sin importarle si sus supuestas amigas tienen interés en estos. La similitud con el don Juan original yace en su afán por conquistar a numerosos hombres valiéndose de la manipulación y la mentira. Según Catherine Larson [1995: 131], Fenisa y don Juan se asemejan en que a ambos los mueve el deseo y por ello traicionan a sus amigos. No obstante, la mayor diferencia radica en que Fenisa desea a los hombres a quienes persigue; don Juan, no necesariamente. Él está interesado en burlar a las mujeres y a los hombres a quienes ellas perteneciesen, es decir, al statu quo.

Llegados a este punto, hemos visto a través de estos ejemplos que el prototipo donjuanesco tiene elementos femeninos en principio latentes, como es la inestabilidad o el engaño, que dan paso a otros más patentes por ser más abiertamente reconocidos como femeninos, como por ejemplo el sentimentalismo.



Aunque en 1973 todavía estaba muy lejos la posibilidad de considerar a los hombres y las mujeres en un plano de igualdad en cuanto a la promiscuidad se refiere (y todavía lo está), ya quedaba lejos la noción de que actitudes de engaño, inestabilidad o manipulación fueran genuinamente femeninas. Por ello, decimos que, haciendo una lectura desde el siglo XX y XXI del don Juan de Molina, estas características puedan estar latentes. El siglo XX fue cuando por fin se pudo alcanzar una mayor igualdad legal entre mujeres y hombres en el mundo occidental, con eventos tan significativos como la llegada del sufragio universal y la incorporación de la mujer al mercado laboral. No obstante, el estigma de la mujer como el sexo sumiso al hombre todavía quedaba y queda. Por ello, no es de sorprender que las generaciones anteriores a la de la revolución sexual que tuvo lugar en los años setenta, con el boom de la contracultura hippie, no estuviesen muy contentas con cómo representó Roger Vadim a la mujer en su papel de doña Juana. La crítica española de 1979 del diario español *El País* (cuando se estrenó estaba censurada por el régimen dictatorial de Francisco Franco), describe el filme de Vadim diciendo que «para nosotros siempre será difícil comprender su éxito», que está lleno de «frivolidad, mal gusto y poca habilidad» o que el director está «más interesado en convivir con la denominada alta sociedad que por su trabajo». Así mismo dice de la representación de doña Juana que va por la vida «destrozando hombres». Claramente vemos que la recepción por parte del crítico español es pésima. Me aventuro a decir que en gran parte se deba a la atrevida doña Juana que encarna Bardot como seductora implacable, más cerca del don Juan de *El burlador* que de posteriores versiones más sentimentales. Los estadounidenses, reflejando una mentalidad más liberal en la época, comentaron que «Bardot still looks beautiful and is easy to watch. Vadim is renowned for his splendid visual style» [1976: b6] en la revista *Boxoffice* en 1976, o que «despite these more permissive days, Vadim mainly veils her charms and suggests the love bouts but finally does show her fully nude»



[1973: 18] en la revista *Variety* en 1973. Parece que en España no estaban preparados para la llegada del don Juan por excelencia: doña Juana.

Antes de adentrarnos en elementos específicos de la película, conviene analizar la elección, nada aleatoria, de Vadim para interpretar el papel de don Juan y el impacto de esta: Brigitte Bardot. En su tesis *Integration by Popular Culture: Brigitte Bardot as a Transnational Icon and European Integration in the 1950s and 1960s*, Dana Whitney Sherwood [2011: 17] apunta sobre Bardot que:

she was recognized as a new female ‘type’ by none other than Simone de Beauvoir and pushed the limits of women’s position in postwar Europe, blazing a path for alternative constructions of femininity and demonstrating looser sexual morals in the 1950s that would not become normalized until the post-1968 era.

Sherwood [2011: 118] también destaca que «Bardot was keenly aware of the confluence between her ‘self’ and her film roles» y cita a la propia Bardot: «these characters I play are not characters at all. They are the real me». La importancia de la figura de Brigitte Bardot interpretando a don Juan radica en parte en que, en palabras de Sherwood [2011: 119], «for many young women, Bardot’s representation as a sexual aggressor, as something more than an object, and someone unashamed of her own sexuality, was what made her both so appealing and such an accurate representation of changing Europe».

Con semejante icono, Roger Vadim se propuso dar vida a don Juan en el cine. Era de esperar, pues, que la película desprendiera esa sensación de poder de lo femenino. Al contrario que en las versiones de Molière, Lorenzo da Ponte, de la propia historia de Casanova o incluso de la de María de Zayas, donde vemos figuras con una capacidad mayor de sentir empatía o deseo por el prójimo, la doña Juana de Vadim se asemeja más a la frialdad que solo busca la burla del don Juan de *El burlador*. A lo largo de la película, Jeanne, es decir, doña Juana, narra a su primo, el sacerdote Paul, cómo ha ido conquistando a diversas personas hasta acabar siendo



responsable de la muerte de una de ellas. Enfatiza que se regocija en la destrucción de la persona conquistada, que la seducción es fácil. Comienza su narración hablando de Pierre, padre de familia y prestigioso estudioso a quien consigue llevar a la cama fácilmente, pero desea más. Vemos que Jeanne tiene que perseguir literalmente a Pierre puesto que este no quiere saber más de ella. Encontramos pues, una actitud agresiva, de asertividad. Es una persona activa que no se rinde ante los obstáculos. Podemos decir que Jeanne tiene características consideradas tradicionalmente masculinas. Por fin, consigue que Pierre se rinda ante ella y se convierta en su amante tras, en uno de los episodios donde ella le persigue, romper a llorar e intentar ocultarlo. Tras ver la perseverancia de Jeanne y su aparente muestra de debilidad por él, cede. Evidentemente, el llanto es una mera estrategia para poder acceder a Pierre de nuevo. Por tanto, vemos que como el don Juan de Molina, usa la manipulación y la mentira y, por tanto, Jeanne también presenta características de ambos géneros. La bella doña Juana consigue destruir socialmente a Pierre al publicar una foto de este en una especie de orgía a la que acuden juntos. A partir de este punto, habiendo arruinado por completo su reputación como profesional y hombre de familia, Jeanne da la espalda a Pierre y este cae en la desesperación. A continuación, Jeanne seduce a una bella joven casada con un rico hombre de negocios que se muestra muy desagradable y dominante con su esposa. El hombre, Louis, accede a que Jeanne los acompañe a él y a su esposa a Londres, creyendo que así podrá seducir a Jeanne. No obstante, en contra de todo pronóstico del hombre, en quien realmente está interesada doña Juana es en la esposa, Clara. Este episodio nos proporciona un punto climático en nuestra comparación entre don Juan de Tirso de Molina y Jeanne, puesto que toca el tema de la feminización de don Juan y, al mismo tiempo, la masculinización de doña Juana. Al final de *El burlador de Sevilla*, don Juan acepta la mano de don Gonzalo y esto es sumamente simbólico de su manera femenina de actuar, puesto que representa el matrimonio con don Gonzalo, persona honorable y estoica, es decir, un hombre. De la misma



manera en que don Juan se convierte en mujer implícitamente al aceptar la mano de don Gonzalo, Jeanne se convierte explícitamente en hombre al seducir y acostarse con Clara. Sumado a su comportamiento asertivo del que ya hemos hablado antes, ahora tenemos el hecho patente de la conquista de una mujer. Al descubrir Louis a las dos mujeres y darse cuenta de que Jeanne jamás estuvo interesada en él, Jeanne responde que Louis siempre le pareció un ridículo y que sabía que llegar a Clara a través de él sería la mayor ofensa que podría cometer. Es decir, Jeanne expresa abiertamente que su único interés es burlarse de él usando a Clara. Sin duda alguna, Jeanne se establece como el auténtico macho dominante que ha conquistado a la hembra de otro macho con el único propósito de dejar claro que puede hacerlo, y de burlarse de Louis. Esta estructura ayuda a reflejar con más claridad que los motivos reales del don Juan de *El burlador* son desafiar al statu quo, y las mujeres que seduce son más bien un conducto que le ayudan a llegar a su fin. Jeanne relata al sacerdote que, por su culpa, un hombre se suicida y, aunque pudiera parecer arrepentimiento, acto seguido se acuesta con el sacerdote. Por tanto, podemos decir que esta narración a modo de confesión no es más que una estrategia para conquistar al eclesiástico, que además es su primo. Al final de la película Jeanne arde en llamas al acudir a una cita con Pierre, quien no cesa de perseguirla, y a modo de venganza este prende fuego a la habitación. A pesar de que Jeanne tiene un momento de compasión y empuja a Pierre para salvarle de las llamas, la escena recuerda al encuentro entre el fantasma de don Gonzalo y don Juan, puesto que Pierre ya está acabado y la propia Jeanne se refiere a él como un don nadie, un fantasma. Obviando que, al contrario que en *El burlador*, Jeanne tiene un momento de debilidad, podemos trazar una línea de comportamiento muy similar, puesto que ninguno de los dos realmente desea a las personas conquistadas sino la burla. También es interesante plantearnos cómo estas dos figuras donjuanescas tan letales resultan tan atractivas. Por una parte, las mujeres de *El burlador* acaban sucumbiendo a un hombre que para seducirlas usa elementos femeninos y, por otra, los hombres y la mujer de *Si*



don Juan fuese mujer, no pueden resistirse a los encantos masculinos, dominantes de Jeanne. Esto saca a colación de nuevo la cuestión de género. Nos encontramos ante mujeres que se ven atraídas por lo femenino, y a hombres (y una mujer) que se ven atraídos por lo masculino. ¿Quiere esto decir que queremos ver en nuestros amantes características de nuestro propio género? La respuesta es complicada. Si decidimos que sí, podemos argüir que las mujeres que caen ante don Juan tienen un deseo latente por otras mujeres y que los hombres que caen ante Jeanne sienten deseo por hombres. Por consiguiente, ¿podríamos decir que Clara, la mujer que se acuesta con Jeanne, es la única que no tiene deseos homosexuales latentes porque se acuesta con alguien que, a pesar de ser una mujer biológicamente hablando, es alguien que actúa como un hombre? Como vemos, no es una situación blanca o negra. Lo que hace tan infalible a don Juan y doña Juana es precisamente este juego con la cuestión de género. Como apunta Judith Butler [1990: 128], «gender is performative» es decir, es algo que hacemos en lugar de algo que somos. Podríamos decir pues, que las personas seducidas por los don Juanes se sienten atraídas en realidad, no por un género masculino o femenino, sino por una actitud desafiante. Las mujeres reconocen características femeninas en don Juan y lo ven como algo desafiante y les atrae. Los hombres ven elementos masculinos en Jeanne y lo mismo les ocurre. En ambos casos y también en el caso de Clara, no importaría tanto el género sino el carácter magnético del don Juan, lo cual podría reflejar un deseo de atreverse a actuar así ellos mismos, es decir, de desafiar a la sociedad también.

En cualquier caso, hemos visto que *Si don Juan fuese mujer* pone en evidencia todas estas ideas que pudieran haber estado latentes en el don Juan de *El Burlador de Sevilla* y en otras interpretaciones famosas del mito. Además, el hecho de que el seductor más famoso de la literatura lograra su objetivo haciéndose valer de su ambigüedad de género, evoca y contribuye a legitimar las teorías acerca de la fluidez del mismo postuladas durante la segunda mitad del siglo XX. El que en la versión fílmica de Vadim, el don



Juan se trate de una mujer interpretada, además, por un icono de la talla de Brigitte Bardot, símbolo de la sexualidad femenina más carismática, consigue sacar a flote de manera patente esta cuestión de la feminidad/masculinidad de don Juan, al usar, aunque siendo mujer, el mismo *modus operandi* para la seducción y teniendo la misma finalidad. En suma, para contemplar una visión más global y comprender el verdadero poder del mito original de don Juan era necesario convertirlo en mujer no solo de manera latente, sino explícita.

BIBLIOGRAFÍA

- BEAUVOIR, Simone de. *The Second Sex*. E. M. Parshley (trad.), Nueva York, Vintage, (1973).
- BUTLER, Judith, *Gender Trouble, Feminism and the Subversion of Identity*, Linda J. Nicholson (ed.), Nueva York, Routledge, 1990.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El gran teatro del mundo*, Eugenio Frutos Cortés (ed.), Madrid, Cátedra, (2005).
- _____, *La vida es sueño*, Ciriaco Morón (ed.), Madrid, Cátedra, (2013).
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Turner, (1977).
- DOLFI, LAURA. «El Burlador burlado. Don Juan en el teatro de Tirso de Molina» en *Varia lección de Tirso de Molina*, Pamplona 2000, pp. 31-63.
- HUARTE DE SAN JUAN, Juan. *Examen de ingenios para las ciencias*. Ildelfonso Martínez y Fernández (ed.), Madrid, Imp. de Ramón Campuzano, (1846).
- JAVOREK, Henriette. «The Development and Increasing Feminization of the Don Juan Myth in the Mediterranean» en *Mediterranean Studies*, 2005, núm. 14, pp.185-202.



- LARSON, Catherine. «Gender, Reading, and Intertextuality: Don Juan's Legacy in María de Zaya's *La traición en la Amistad*» en *INTI, Revista de literatura hispánica*, 1995, núm. 40 art. 10, pp. 129-138.
- NAVARRO, ROSA. «Don Gil de las calzas verdes a la luz de Cervantes» en *Tirso de capa y espada*, Almagro 2004, pp. 17-37.
- MARTÍNEZ TORRES, Augusto. «Doña Juana» [en línea] *El País*, <https://elpais.com/diario/1979/08/17/cultura/303688810_850215.html>, [consultado el 26-11-2014].
- MOLINA, Tirso de. *El burlador de Sevilla*. Ed. Alfredo Rodríguez López-Vázquez. Cátedra, 1995.
- MOSK. «Don Juan or if Don Juan Were a Woman». [en línea] *Variety*, [consultado el 24-11-2014], <<https://varietyultimate.com/>> p. 18.
- «MS. DON JUAN» *Boxoffice*, 11 octubre 1976 [en línea] <<https://www.yumpu.com/en/document/read/31907517/boxoffice-october111976>> [24-11-2014] p. b6
- OLIVARES, Julián (ed.), *Novelas amorosas y ejemplares*, María de Zayas y Sotomayor, Cátedra, 2010, pp. 9-148.
- RHODES, Elizabeth. «Gender and the monstrous in *El burlador de Sevilla*» en *Hispanic Issue*, 2002, vol. 117 núm. 2, pp. 267-285.
- SHERWOOD, Dana Whitney. «Integration by Popular Culture: Brigitte Bardot as a Transnational Icon and European Integration in the 1950's and 1960's» [en línea] Eda Kranakis (dir.) Dis. University of Ottawa, 2011.<https://ruor.uottawa.ca/bitstream/10393/20196/3/Sherwood_Dana_Whitney_2011_thesis.pdf> [consultado el 26-11-2014].
- VADIM, Roger. *Don Juan ou Si Don Juan était une femme*. Con las actuaciones de Brigitte Bardot y Robert Hossein, Paradox production, 1973.
- WITTIG, Monique. «One is Not Born a Woman» en *Feminist Issues*, 1981, vol. 1, núm. 2, pp. 45-51.

